

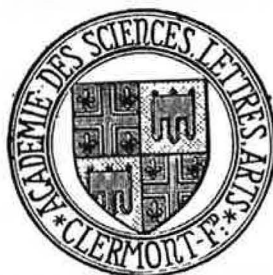
Académie des Sciences, Belles-Lettres
et Arts de Clermont-Ferrand

Jacques Delille, l'oublié



Actes de la table ronde du 8 novembre 2013,
organisée par l'Académie des Sciences,
Belles-Lettres et Arts de Clermont-Ferrand

Académie des Sciences, Belles-Lettres
et Arts de Clermont-Ferrand



Fondée en 1747

Jacques Delille l'oublié

Table ronde du 8 novembre 2013,
organisée par l'Académie des Sciences,
Belles-Lettres et Arts de Clermont-Ferrand,
à l'occasion du bicentenaire de la mort de Jacques Delille

— 2016 —

de, Delille fut un poète
té et révé, comme en
it au Collège de France
ourut, puisqu'il eut des
devant sa dépouille.

ille sera – espérons-le –
unicipale de Clermont-



l. part.).
atement

Delille plastique

Hugues MARCHAL

Ô temps, suspends ton bol, ô matière plastique
D'où viens-tu ? Qui es-tu ? et qu'est-ce qui explique
Tes rares qualités ? De quoi donc es-tu fait ?

Les reproches de rigidité, de monotonie et de prédictibilité abondent au fil du XIX^e siècle sous la plume des critiques de Delille. Pour Villemain, le poète a poussé « l'art des vers » à un « degré trop méconnu » mais « sans être assez varié² », car son époque, incapable de se départir d'une « élégance³ » lassante, abordait la langue comme un « marbre sculpté, dont les lignes ne pouvaient plus s'altérer sans effort et sans brisure », au lieu de la traiter comme « une argile souple à toutes les formes⁴ ». Sainte-Beuve reproche également à Delille une manière constamment « facile et jolie⁵ » qui, jusque dans ses traductions, efface la « nouveauté et [l']invention perpétuelle de l'expression⁶ » propres à Virgile. Quant au genre didactique et descriptif qui triompha avec le poète sous l'Empire, il rassembla, à en

1 – Raymond QUENEAU, *Le Chant du styrène* [1965], *Œuvres complètes*, Claude DEBON (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, t. I, p. 241.

2 – Abel-François VILLEMMAIN, *Cours de littérature française. Tableau de la littérature au XVIII^e siècle*, Paris, Pichon et Didier, 1829, 4^e partie, p. 335.

3 – *Id.*, *Cours de littérature française. Tableau de la littérature au XVIII^e siècle* (nouvelle édition), Paris, Didier, 1847, t. II, p. 176.

4 – *Ibid.*, p. 179.

5 – Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, « Poètes et romanciers de France. XXVI. Delille », *Revue des deux mondes*, t. XI, 1837, p. 295.

6 – *Ibid.*, p. 281.

croire Balzac, des textes aux structures « invariables dans leurs règles identiques⁷ ». Proposer de caractériser cette création par sa malléabilité et sa souplesse tient donc de la gageure. Cet aspect de l'œuvre de Delille est pourtant crucial si l'on veut comprendre tant sa logique interne que ses modalités de diffusion.

L'ENLACEMENT DU MONDE

S'il était avéré, le constat qui s'impose aux critiques après 1830 soulignerait un échec cuisant, car pour apprécier d'autres écrivains comme pour défendre ses compositions, Delille a accordé une place majeure à la diversité stylistique et la richesse thématique – deux qualités esthétiques ancrées sous les noms de *varietas* et *copia* dans une longue tradition poétologique et rhétorique. Son épître à la duchesse de Devonshire célèbre leur présence simultanée, en quelques vers eux-mêmes hétérométriques :

Vous unissez la force à la mollesse :
Le cours des fleuves, des ruisseaux,
Embrasse avec moins de souplesse
Le terrain varié que parcourent les eaux.
De la variété le mérite est si rare⁸ !

La métaphore hydrographique associe le choix d'un « terrain » thématique hétéroclite et la « souplesse » d'une écriture rendue assez fluide pour en serrer au plus près les aspects changeants. La diversité des référents est la condition de celle d'un style qui les « embrasse » au point de s'y conformer. Ce verbe, à prendre au sens le plus littéral d'un *faire forme avec*, apparaît dans *L'Homme des champs* quand Delille explique :

Quels qu'ils soient, aux objets conformez votre ton ;
Ainsi que par les mots, exprimez par le son :
Peignez en vers légers l'amant léger de Flore ;
Qu'un doux ruisseau murmure en vers plus doux encore ;

7 – Honoré de BALZAC, *Les Paysans* [1855], Thierry BODIN (éd.), dans *La Comédie humaine*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1978, t. IX, p. 266. Dans ce roman, Balzac, jugeant que « les poèmes accomplis de 1780 à 1814 furent taillés sur le même patron », en donne un pastiche chargé de « les explique[r] tous ». Il attribue cette œuvre fictive, dont il ne cite que quelques vers, à un notable de province dont, significativement, « Delille fut [le] dieu » (*ibid.*). Ironie du sort, les lecteurs du journal où le roman commença à paraître en 1844 le jugèrent à son tour si ennuyeux que la publication fut interrompue : le texte complet parut de manière posthume en 1855.

8 – Jacques DELILLE, « Épître à Madame la duchesse de Devonshire », dans *Passage du Mont saint-Gothard, poème par Madame la Duchesse de Devonshire, traduit de l'anglais par M. l'abbé de Lille*, Paris, C. de Lasteyrie, 1802, p. ii.

Entend-on d'un torrent les ondes bouillonner ?
 Le vers tumultueux en roulant doit tonner ;
 Que d'un pas lent et lourd le bœuf fende la plaine,
 Chaque syllabe pèse, et chaque mot se traîne ;
 Mais si le daim léger bondit, vole et fend l'air,
 Le vers vole et le suit, aussi prompt que l'éclair.
 Ainsi de votre chant la marche cadencée
 Imite l'action et note la pensée⁹.

En joignant le précepte à l'exemple pour inviter ses pairs à imprimer à leurs vers une allure analogue à ceux des phénomènes évoqués, Delille poursuit des réflexions de Piis sur l'harmonie imitative¹⁰. Mais la répétition lexicale qui affirme la parenté du texte et de ses référents, avec la triple reprise « vers *légers* » / « *amant léger* », « *doux ruisseau* » / « *doux vers* », « le daim [...] *vole* » / « le vers *vole* », gomme par sa récurrence l'effort de différenciation de l'expression. Le contraste prosodique que devrait impliquer le changement d'objet est tenu : alors que les deux animaux sont fortement opposés par les épithètes *lourd* et *léger*, mis en valeur à l'hémistiche, la confrontation des alexandrins peignant successivement le bœuf et le daim suggère que le classicisme de la versification est trop prégnant pour autoriser les divergences annoncées¹¹. Si, comme le note Jean-Pierre Balpe, l'auteur qui adopte le « moule historique » d'une règle est « celui qui est capable [d'y] couler sa subjectivité linguistique », et si « c'est cette capacité que, entre autres choses, le lecteur va apprécier dans sa lecture¹² », face à cet extrait du moins la critique n'eut pas tort de juger le poète inférieur à ses prétentions. Toutefois, les œuvres littéraires sont réinventées et conceptualisées à nouveaux frais par chaque époque, à mesure que des grilles esthétiques transformées conduisent à y repérer des traits différents et à moduler leur interprétation. Si cette évolution, offrant aux poètes romantiques une gamme d'expression assouplie, a sans doute rendu peu compréhensible, passé

9 – ID., *L'Homme des champs ou les Géorgiques françaises*, Strasbourg, Imp. Levrault, 1800, p. 156.

10 – Voir Pierre-Antoine-Augustin de PIIS, *Harmonie imitative de la langue française*, Paris, Pierres, 1785.

11 – Le vers-bœuf emploie, certes, une majorité de monosyllabes (seul *fende* fait exception), mais le second, avec *léger* et *bondit*, n'a qu'un dissyllabe de plus. Les deux vers se scandent, au plus spontanément, en 6//2/4, et leur premier hémistiche pourrait à chaque fois isoler une conjonction à l'initial, si Delille avait placé une virgule (« Que, d'un pas... » ; « Mais, si... »). Enfin, la reprise *fende* / *fend* a l'avantage de donner à entendre un allègement, par élision du e muet, mais elle estompe, comme la proximité vocalique des rimes en [en] et [er], l'expression de la différence. Quant aux vers de commentaire qui complètent chaque distique, ils permettent bien d'isoler les mesures 4/2//4/2 (« Chaque syllabe pèse, et chaque mot se traîne ») et 3/3//3/3 (« Le vers vole et le suit, aussi prompt que l'éclair ») mais le lecteur peut aisément les scander comme deux 6//6.

12 – Jean-Pierre BALPE, « Règles, contraintes, programmes », *Formules*, 10, 2006, p. 60.

1830, l'engouement dont Delille avait fait l'objet, les mutations de notre propre horizon d'attente jettent à leur tour un autre éclairage sur son œuvre et pourraient en restaurer les conditions de lisibilité.

Comme il y a, selon la formule fameuse de Proust, un côté Dostoïevski de Mme de Sévigné, il y a en effet un côté Ponge de Delille¹³. L'auteur du *Parti pris des choses* a cherché à doter ses compositions des mêmes « compos de qualités » et « façons-de-se-comporter¹⁴ » que leurs thèmes. Or trop d'exemples présentent cette homologie de fonctionnement sous la plume de Delille pour ne pas laisser soupçonner une stratégie équivalente, qui intervient à des niveaux divers pour étendre le principe de l'harmonie imitative au-delà des traits rythmiques ou sonores, dans une perspective qui rappelle Vida¹⁵. Ce procédé implique un recours massif aux figures de l'antanaclase, qui consiste à employer un même mot dans des acceptions diverses, et de la métalepse, infraction aux frontières logiques séparant des degrés de représentation. Dans *Les Jardins*, texte et thème ne cessent d'échanger leurs caractéristiques pour troubler leur distinction. Dès les premières pages, Delille joue de l'expression « fleurs de rhétorique » pour se présenter en horticulteur du langage, et il fait de son texte un terrain dont les couleurs viendront moins de ses choix que d'un phénomène de réfraction des teintes présentes à même le site évoqué :

N'empruntons point ici d'ornement étranger,
Viens, de mes propres fleurs mon front va s'ombrager,
Et, comme un rayon pur colore un beau nuage,
Des couleurs du sujet je teindrai mon ouvrage¹⁶.

Ailleurs, inversement, c'est la structure ou la genèse du jardin qui miment celles d'un texte, comme lorsque les bosquets et fabriques qui ornent les parcs sont assimilés aux épisodes fictionnels ponctuant un poème didactique, ou lorsque les travaux que devront mener les puisatiers pour irriguer un site trop sec sont comparés

13 – Je condense ici une analyse développée dans Hugues MARCHAL, « Ponge et l'objet-Delille », dans Martha CARAION (dir.), *Usages de l'objet*, Seyssel, Champ Vallon, 2014, p. 137-151.

14 – Francis PONGE, *Œuvres complètes*, Bernard BEUGNOT (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, t. I, p. 197.

15 – Encore très lu au XVIII^e siècle, le poète et humaniste italien Marco Girolamo Vida insiste sur le rôle que le choix des figures doit jouer dans « l'imitation de la Nature, qui donne des traits différents à tout ce qu'elle produit » (*De arte poetica* [1527], Charles BATTEUX (trad.), *Les Quatre Poétiques*, Paris, Saillant et Nyon, 1771, t. II, p. 141). Batteux estime qu'il traite ainsi « de l'Harmonie imitative des vers, avec une clarté et une précision qu'on ne trouve point, même chez ceux qui ont écrit en prose » (p. 4).

16 – Jacques DELILLE, *Les Jardins ou l'art d'embellir les paysages*, Paris, Valade, 1782, p. 10.

à ceux du locuteur cherchant à tempérer la sécheresse de ses leçons. Avez-vous à faire, demande-t-il, à un sol :

Aride, enfin ? cherchez, sondez, fouillez encore :
L'eau, lente à se trahir, peut-être est près d'éclore.
Ainsi d'un long effort moi-même rebuté,
Quand j'ai d'un froid détail maudit l'aridité,
Soudain un trait heureux jaillit d'un fond stérile,
Et mon vers ranimé coule enfin plus facile¹⁷.

Un jeu comparable marque l'éloge, déjà cité, de Georgiana Cavendish : placé en tête de la traduction du poème que cette dernière a consacré au passage du Saint-Gothard, l'hommage ne souligne-t-il pas que la duchesse a dépeint le paysage montagneux dans un style comparable à un cours d'eau traversant une région accidentée ? Cette stratégie se laisse encore repérer à l'échelle de descriptions plus circonscrites. *Les Trois règnes de la nature* peignent une machine excavatrice à vapeur. Conscient de la hardiesse d'un sujet aussi technique, Delille prélude :

Pour mieux dilater l'air, le feu dilate l'onde.
Mais puis-je me flatter que le dieu des beaux vers
M'apprenne à célébrer tous ces effets divers ?
Ces procédés des arts que le vrai sage honore,
Aux arts brillants du goût sont étrangers encore ;
Toutefois, essayons d'en tracer le tableau ;
S'il n'est pas relevé, le sujet est nouveau¹⁸.

Si le troisième vers introduit encore une fois la notion de diversité, le dernier attire l'attention sur la parenté qui unit le texte et la machine. Celle-ci remonte vers la surface des matières souterraines ; celui-là se saisit d'un sujet pareillement non encore « relevé », qu'il s'agit d'arracher à sa bassesse prosaïque pour le rendre disponible à la poésie. Le jeu homologique ne fait pas seulement écho au portrait du poète en terrassier, proposé par *Les Jardins*. Dans *L'Invention*, composé dans les années 1790, André Chénier affirmait déjà que les savants qui tirent des « antres profonds » des « secrets réservés à nos âges », offraient « à tout nouveau Virgile des trésors » encore qualifiés de « mines »¹⁹. L'originalité de Delille ne réside donc pas

17 – *Ibid.*, p. 16.

18 – Jacques DELILLE, *Les Trois Règnes de la nature*, Paris, Nicolle, 1808, t. I, p. 126.

19 – André CHÉNIER, « L'invention », *Œuvres complètes*, Georges WALTER (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, p. 125 et *sqq.*

dans l'usage de ce champ métaphorique ; elle consiste à mobiliser un imaginaire d'époque pour rapprocher implicitement le chercheur, la machine et l'écrivain. Enfin, ces dispositifs mimétiques raffinés permettent souvent de motiver le détail des périphrases qui ont tant été reprochées au poète, parce qu'elles ont été perçues comme la conséquence d'une hésitation à employer des mots réputés prosaïques ou trop neufs, au nom de la rigidité linguistique déplorée par Villemain. Delille, certes, évite de nommer la truffe. Elle ne figure dans *Les Trois règnes de la nature* que comme un champignon qui, « caché dans la terre où son destin l'attache, / Attend que d'un gourmand le luxe l'en arrache²⁰ », et c'est une note qui donne la clé de l'énigme en employant le terme évité. Mais le mot ainsi enfoui dans les profondeurs de l'annotation ne partage-t-il pas le mode d'être de l'objet qu'il désigne ? Dans le même chant, le distique « Véritable prothée entre toutes les fleurs, / Une autre aime à changer de robe et de couleurs²¹ » désigne l'hortensia, comme l'explique encore une note, qui précise que la terminologie botanique parle d'*hortensia mutabilis*, la teinte des efflorescences variant selon la nature du sol. Cette singularité caractérise donc derechef le traitement du mot. Telle la fleur, l'appellation diffère selon qu'elle prend place dans le terrain de la prose ou dans celui du vers, où la plante est comparée au dieu même des mutations, Protée, et l'on pourrait multiplier les exemples similaires.

LE PÉTRISSAGE DES SAVOIRS

Cette poétique établit un lien crucial entre l'écriture de Delille et les discours avec lesquels il dialogue. De son vivant même, nombre de critiques ont dénoncé ses emprunts à la prose littéraire ou savante de son temps. Sainte-Beuve, qui en fait « le metteur en vers par excellence », lui attribue une répartition qu'il interprète comme une faible défense : « [...] ce qui a été dit en prose n'a pas été dit »²². L'affirmation possède pourtant un sens profond. Pour Delille et son temps, un thème reste extérieur à une partie de la société tant qu'il n'a pas gagné le discours poétique. Cette idée, que nous avons déjà rencontrée dans les vers relatifs à la machine à vapeur, est confirmée par tous les discours contemporains dans lesquels les hommes de science incitent des poètes à se saisir de leurs découvertes, dans un contexte où le vers est perçu comme la forme la mieux apte à séduire et intéresser le public. Après 1820 encore, l'astronome Pierre-Simon Laplace, pour qui l'un des rôles de la littérature « est de populariser les sciences, de les présenter dépouillées des formes qui les rendent inaccessibles à

20 – Jacques DELILLE, *Les Trois Règnes de la nature*, op. cit., t. II, p. 63.

21 – *Ibid.*, p. 64.

22 – Charles-Augustin SAINTE-BEUVE, art. cit., p. 299.

ser un imaginaire
hine et l'écrivain.
e motiver le détail
les ont été perçues
éputés prosaïques
Villemain. Delille,
nes de la nature que
l'attache, / Attend
ui donne la clé de
ns les profondeurs
désigne ? Dans le
s, / Une autre aime
explique encore une
mutabilis, la teinte
té caractérise donc
selon qu'elle prend
te est comparée au
exemples similaires.

Delille et les discours
es ont dénoncé ses
euvre, qui en fait « le
erprête comme une
ffirmation possède
este extérieur à une
Cette idée, que nous
c, est confirmée par
cience incitent des
est perçu comme la
encore, l'astronome
est de populariser
dent inaccessibles à

un si grand nombre d'intelligences », lance un « appel de la science à la poésie²³ » en demandant à Daru de composer un poème didactique sur sa discipline. On attend des poètes une « fiction de style²⁴ », une redite fondée sur un écart qui, paradoxalement, pourra permettre la pleine réception du propos qu'elle altère²⁵.

Mais ce travail de reformulation implique également une philosophie du langage. Dans *Les Trois Règnes de la nature*, Delille évoque longuement le polype, un minuscule animal aquatique découvert au milieu du XVIII^e siècle, et qui, par sa capacité à être bouturé, dérouta les divisions établies entre plante et animal. Ce tableau est l'occasion de rappeler la fragilité de nos catégories et des mots qui les reflètent. Si le polype contredit « Tous ces nomenclateurs qui, séparant les classes, / Aux règnes différents avaient marqué leurs places²⁶ », la suite du texte montre que le poète a la capacité de tordre la langue pour rendre cette singularité dicible. Il conclut sa description par un chiasme qui exprime et répare tout à la fois cette inadéquation : les polypes forment « Des bouquets d'animaux et des peuples de fleurs²⁷ ». Or un tel passage prend en charge une tâche essentielle de la poésie, dans sa relation critique au vocabulaire qui stabilise nos catégories. Comme le rappelle Umberto Eco, « la polyvocité substantielle de l'être nous impose d'habitude un effort pour donner forme à l'informe. Le poète rivalise avec l'être en en reproposant la viscosité. Il cherche à reconstruire l'informe originaire et nous pousse alors à refaire nos comptes avec l'être²⁸ ».

Delille n'est donc pas un poète qui, autre reproche récurrent, n'aurait pas vu la nature ; c'est un poète qui sait que cette nature ne nous apparaît que par le biais d'une culture, d'un langage, dont les représentations doivent être questionnées pour rendre cette médiation sensible. Aussi d'autres pratiques poétiques contemporaines peuvent-elles encore enrichir notre compréhension de son travail de reformulation. Un recueil récent de Fabienne Raphoz contient une suite de textes qui, comme les ouvrages de Delille, mettent en regard une composition personnelle et des fragments textuels issus des sciences. Si, chez Delille les notes sont données en fin de chant, ici les discours cohabitent sur la page, avec, systématiquement à gauche, une écriture

23 – Pierre DARU, *L'Astronomie, poème en six chants*, Paris, Firmin Didot, 1830, p. iii-iv.

24 – Formule de Louis Racine, citée dans Jean-François MARMONTEL, *Éléments de littérature* [1787], Sophie Le Ménahèze (éd.), Paris, Desjonquères, 2005, p. 406.

25 – Sur ce trait de la poésie scientifique et les débats qu'elle a suscités au XIX^e siècle, voir Hugues MARCHAL (dir.), *Muses et ptérodactyles : la poésie de la science de Chénier à Rimbaud*, Paris, Seuil, 2013.

26 – Jacques DELILLE, *Les Trois Règnes de la nature*, op. cit., t. II, p. 87.

27 – Ibid., p. 89.

28 – Umberto ECO, *Kant et l'ornithorynque* [1997], Julien GAYRARD (trad.), Paris, Grasset, 1999, p. 38.

spécialisée, composée dans un corps typographique plus grand ; en corps plus petit, à droite, la citation ou la condensation de textes externes, souvent zoologiques, et enfin, en bas de page, la mention de l'espèce évoquée. En voici un exemple :

la merveille	Père est mère.
	ne sait
la merveille	qu'elle est
	doit faire
merveille	
en miroir	parfait

Dragon des mers commun, *Phyllopteryx taeniolatus*,
Poissons à nageoires rayonnées (Actinoptériens), Syngnathiformes, Syngnathidés²⁹

Les blocs de textes peuvent être lus de façon autonome mais ils posent la question de leur interdépendance. Le montage confronte le lecteur aux limites de son savoir et de son engagement herméneutique. Notre réception dépend de la possession d'une double compétence ichtyologique et linguistique (en raison de la forte mobilisation du latin et du grec dans la nomenclature savante), et par là, de notre degré de connaissance préalable comme de notre volonté d'entamer des recherches complémentaires. Or le dragon des mers est un hippocampe célèbre pour son étonnante apparence végétale, qu'exprime son nom de *phyllopteryx*, « à ailes ou nageoires de feuille ». C'est sans doute l'un des éléments qui poussent l'écrivain à parler de « merveille », si le terme de « miroir » renvoie bien à ce mimétisme. Mais les hippocampes se distinguent aussi par la poche qui, chez le mâle, sert à stocker les œufs fécondés de la femelle, faisant que « Père est mère » – une deuxième information, donnée dans le registre de droite, qui permet à son tour de motiver, cette fois sur le plan de la différence sexuelle, l'idée d'un merveilleux « miroir ». Une dernière « merveille » résulte enfin du dialogue entre la section principale et cet intertexte scientifique. Comme dans le cas de l'hortensia ou de la truffe chez Delille, on ne sait si la portion la plus nettement perçue comme poétique glose les

29 – Fabienne RAPHOZ, *Terre sentinelle*, Genève, Éditions Héros-Limite, 2014, p. 59.

notes, ou si c'est l'inverse, et la partie qui se donne d'abord à lire fonctionne selon un régime proche de l'énigme. L'impact de cette page repose donc en partie sur l'écart qui s'instaure entre cette opacité première et son élucidation. Aussi l'étonnement que suscite *a posteriori* l'angle inattendu sous lequel Fabienne Raphoz a choisi de refléter des éléments de savoir assure-t-il, par son étrangeté, l'aptitude du lecteur à prendre la mesure de la bizarrerie du dragon-poisson-plante, et ce, que l'animal lui soit déjà connu ou non. Autre manière pour la singularité du discours poétique de faire miroir à celle du monde, la reformulation corrige ici la déformation de l'habitude. Or Delille ne pouvait ignorer qu'en atteignant le but que lui assignaient les savants – diffuser un savoir – le poème didactique risquait de programmer son inutilité future : une note de Cuvier ou Lefèvre-Gineau l'indique dans les *Trois Règnes*, « Les plus grandes merveilles cessent de piquer la curiosité aussitôt qu'elles passent en habitude³⁰ ». C'est encore un danger qu'a souligné la critique ultérieure. Pour Patin, la poésie scientifique n'existe qu'au moment où une connaissance fait irruption dans la sphère sociale, avec toute la force de sa découverte :

Au fond, la poésie de la science [...] est dans la nouveauté des doctrines, dans l'émotion première qui suit leur apparition, mais cette nouveauté, cette émotion, n'ont qu'un temps, passé lequel le moindre traité efface, non seulement en exactitude, mais en intérêt véritable, tous les poèmes scientifiques³¹.

Les périphrases qui réécrivent le discours savant pour en chasser les néologismes et renvoyer l'inconnu au familier offrent simultanément à Delille des formulations durablement singulières, qui traitent le familier de manière assez imprévisible pour placer le lecteur dans une position de surprise et d'interrogation analogue à celle du chercheur. En d'autres termes, la figure de style qui « embrasse » le divers pour restaurer et l'étrangeté du monde, et l'incapacité du langage à épuiser cet enlacement, prend en charge une préservation – voire une écologie – de l'étonnement. Saint-John Perse l'expliquera plus tard dans un discours comparant savant et poète, le second « est celui-là qui rompt pour nous l'accoutumance³² ». La reformulation n'est donc pas une redite, et cette distinction éclaire la morgue avec laquelle Delille défend le rôle que la poésie doit jouer dans la popularisation des sciences, quand il explique, au seuil des *Trois Règnes de la nature* :

30 – Jacques DELILLE, *Les Trois Règnes de la nature*, op. cit., t. I, p. 103.

31 – Charles PATIN, « La poésie didactique à ses différents âges », *Revue des deux mondes*, t. XXI, 1848, p. 724-725.

32 – SAINT-JOHN PERSE, « Poésie » [1960], dans *Amers*, Paris, Gallimard, « Poésie », 1970, p. 170.

Le moins populaire de tous les langages a seul le droit de populariser ce qu'il y a dans le monde de plus brillant et de plus utile ; c'est à lui que doivent avoir recours les belles actions, les procédés des arts, les phénomènes de la nature physique et morale. On sait d'ailleurs quelle distance il y a du fond des idées aux formes brillantes et à l'intérêt que sait leur donner la poésie³³.

Or cette « distance » n'éloigne pas seulement les vers de Delille de discours tiers ; elle s'est aussi glissée entre les différentes versions de ses textes, au fil d'une histoire éditoriale qui en a renforcé le polymorphisme.

UNE ÉCRITURE ACTIVE AVANT DE NAÎTRE

Un distique de Gilbert resta longtemps associé à Delille : « Son chef-d'œuvre est toujours l'écrit qui dit éclore ; / On récite déjà les vers qu'il fait encore » – formule assez ambiguë pour être prise en bonne part³⁴ ou perçue comme une raillerie. En effet, Delille mit longtemps peu de diligence à publier les poèmes dont il déclamaient les extraits dans des salons comme celui de Madame Geoffrin ou, plus rarement, lors de manifestations officielles. Il excellait à ces récitation au dire de tous ses contemporains, qui évoquent de véritables performances. Pour Biot ou Morellet, c'est la perspective de ses lectures qui, sous le Consulat et l'Empire, poussait des centaines de personnes à assister aux longues cérémonies de l'Institut³⁵ ou du Collège de France³⁶. Selon le témoin d'une de ces séances, durant laquelle le poète récita un fragment de sa traduction de Milton :

Il fit parler Satan et le démon, enchanté une foule qu'à peine pouvait contenir la salle de François I^{er}. L'ivresse des spectateurs électrisa les militaires de garde : cet homme est un dieu s'écria un soldat – c'est un diable dit l'autre³⁷.

Dieu et diable car, à la fin des Lumières comme sous l'Empire, les observateurs de la vie littéraire n'examinent pas sans méfiance ces pratiques de lecture que Delille semble maîtriser à la perfection. Nombre de critiques répugnent à porter

33 – Jacques DELILLE, *Les Trois Règnes de la nature*, op. cit., t. I, p. 35.

34 – Voir l'« Avis de l'éditeur », *Œuvres de Jacques Delille*, Paris, Michaud, t. XVII, 1820, p. v.

35 – Morellet donne un récit cocasse des efforts qu'il déploya pour obtenir que le poète récitât ses vers à l'Institut, lors d'une des « assemblées publiques extraordinaires » qu'il craignait que le public boudât (« Lettres de l'abbé Morellet à M. le comte R*****, Ministre des finances à Naples », lettre n° VIII, 24 août 1807, dans *Mémoires inédits de l'abbé Morellet, de l'Académie française, sur le dix-huitième siècle et sur la Révolution...* [1821], Paris, Ladvocat, 1822, t. II, 2^e éd., p. 217-218).

36 – En 1803, Biot écrit à Cuvier que « tout le monde [y] attendait les vers de Delille » (Institut national de France, Ms. 3225.2).

37 – Comptes rendus des séances de rentrée de 1802 et 1803, Collège de France, Fonds 15/88, Pièce C-XII J. Delille 12D.

des œuvres aux nues sur la foi de fragments, au surplus réservés à des *happy few*, et les salons, espace mondain et sélectif, sont toujours soupçonnés de se réduire à des coteries, habiles à promouvoir les leurs auprès de ceux auxquels cet espace reste fermé³⁸. En outre, la façon dont la récitation peut infléchir la perception de vers est théorisée. Sorte d'art de parvenir en littérature, *La Cléopédie* de Daru peint vers 1800 un Dorilas, « auteur de haut parage » au « débit enchanteur », qui réserve ses textes au « salon [où] il compte ses amis ». Les effets de voix et la gestuelle du personnage modèlent l'attention portée aux inégalités du texte : si « Son doigt d'un vers piquant vous marque la finesse ; / Sur un autre plus faible il glisse avec adresse³⁹ ». Aussi le surnom de « dupeur d'oreilles », associé à Delille⁴⁰, possède-t-il la même ambivalence que le distique de Gilbert. Il a été interprété comme un hommage, rendu à l'« art modulé » d'une voix capable d'« imiter [r] les accords du luth⁴¹ », ou comme l'aveu que cette « voix de sirène » et ce « débit consommé » leurrèrent sur la qualité des « fragiles beautés [qui] obtenaient dans les boudoirs des succès d'enthousiasme⁴² ».

Reste que l'œuvre de Delille se fit connaître oralement et comme un *work in progress* bien avant d'être imprimée. Le constat est d'importance, puisque de son vivant, Delille doit être compris comme un acteur – je dirais volontiers un *performer*⁴³ – autant que comme un homme de l'écrit. C'est bien ainsi que plusieurs portraits contemporains le mettent en scène et il n'est pas neutre que son dernier grand poème porte sur *La Conversation*, autre activité éphémère. Non seulement la mise en voix implique un écart entre l'écrit et sa modulation, non seulement elle se rattache à la quête d'harmonie imitative de Delille, mais comme toute performance, chaque lecture orale doit pouvoir être abordée comme une œuvre autonome, et qui aura constitué une variation non reproductible, d'autant plus unique que si un texte déjà diffusé se trouvait repris, il pouvait avoir évolué dans l'intervalle. Davantage, cette singularité a affecté l'agencement même des textes, car on sait que Delille avait coutume de combiner lors des séances de quelque étendue des extraits issus

38 – Voir Antoine LILTI, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIII^e siècle*, Paris, Fayard, 2005.

39 – Pierre DARU, *La Cléopédie, ou la théorie des réputations en littérature*, Paris, Pougens, 1799, p. 36-37.

40 – Voir par exemple Charles-Louis-Alexandre CORIOLIS, *A l'ombre de Jacques Delille, dithyrambe, par M. de Coriolis, suivi de Recherches sur la poésie dithyrambique, et de La messe de Minuit ; avec les deux notices de MM. Féletz et Michaud ; et quelques pièces inédites de J. Delille*, Paris, Michaud frères, 1813, p. 131 – mais la formule n'a pas été forgée pour Delille ; le poète Boisrobert s'était déjà décrit ainsi.

41 – Pierre DARU, *op. cit.*

42 – Victor JEANROY-FÉLIX, *Nouvelle histoire de la littérature française pendant la Révolution et le Premier Empire*, Paris, Bloud et Barral, 1888, p. 277.

43 – Sur la performance artistique et la manière dont elle met en question l'identité du créateur, voir Amelia JONES, *Body art: Performing the subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

de différents chantiers. Ses compositions lui fournirent donc d'abord un répertoire dans lequel il puisa la matière de programmes différents, pour une diffusion qui lui permettait en outre de tester la réaction de l'auditoire face à des morceaux présentés comme provisoires. C'est longtemps sous cette seule forme, intensément malléable, que ces poèmes furent accessibles.

Dès lors, l'étincelant paradoxe de Gilbert n'est pas une exagération : l'œuvre acquit avant de naître une diffusion qui intensifia son caractère protéiforme. Cas extrême, l'ample poème de *L'Imagination* (1806) débute cette existence par oui-dire au moins vingt-deux ans avant sa publication. En effet, la *Correspondance littéraire* de Grimm indique que Delille lut un fragment du « Poème sur les Plaisirs de l'Imagination⁴⁴ » lors d'une séance académique organisée le 26 février 1784. En 1794, c'est au tour d'un autre périodique, la *Décade philosophique*, de noter que « Delille, cédant à des invitations pressantes, a récité un morceau de son poème de l'Imagination⁴⁵ » au Collège de France. L'astronome Lalande insiste encore sur cette expectation quand, l'année suivante, il insère dans la préface de la deuxième édition de son *Astronomie des dames* vingt-quatre vers sur Newton, « que l'on verra dans ce poème que le public attend avec tant d'impatience⁴⁶ ». D'autres extraits de bonne taille, vraisemblablement communiqués par Delille lui-même, paraissent en 1796 et 1797 dans *La Décade*, le *Magasin encyclopédique*, l'*Esprit des journaux français et étrangers* ou l'*Almanach des muses*. Mais la presse divulgue aussi des fragments saisis au détour d'une récitation : en 1799, le *Magasin encyclopédique* rend compte d'une nouvelle lecture et transcrit quatre vers isolés tirés d'un morceau « sur les malheurs que les sciences ont causés aux hommes », en précisant qu'il « fait partie du poème de l'imagination » ; en revanche le journaliste, qui signale que le poète a également déclamé ses vers sur les catacombes, les juge trop connus pour les reproduire⁴⁷. Or, si ces indiscretions plus ou moins orchestrées, qui se poursuivent jusqu'en 1806, n'ont rien de particulièrement original en matière d'histoire pré-éditoriale, il n'en va pas de même de deux autres phénomènes, qui montrent l'extrême attention avec laquelle les travaux de Delille étaient suivis, mais qui jettent le trouble sur la composition du poème, parce que cette diffusion fit naître des destinataires se substituant à l'écrivain pour infléchir voire, selon le mot de Gilbert, « récite [r] » à sa place un texte encore fantomatique.

44 – *Mémoires historiques, littéraires et anecdotiques tirés de la Correspondance*, Londres, Colburn, 1813, t. III, p. 148.

45 – *Décade philosophique*, 1794, t. III, p. 401.

46 – Jérôme LALANDE, *Astronomie des dames* [1785], Paris, Cuchet, 1795, 2^e éd., p. 36.

47 – Id., « Nouvelles du poète Delille », *Magasin encyclopédique*, 5^e année, t. II, 1799, p. 271-275.

Première forme de perturbation, les fragments diffusés conduisent certains critiques à en donner l'analyse et à adresser à Delille des avis sur l'ensemble de l'œuvre. Dès 1795, *La Décade* publie un texte où le contenu associé au texte à venir passe de l'idée de « plaisirs » à celle de malheurs : dans une « Épître au citoyen Delille, au sujet de son poème sur l'imagination », Laborie enjoint à son destinataire de ne pas aborder les aspects négatifs de cette faculté, en réaction « au morceau du poème sur l'imagination où l'auteur peint les maux qu'elle nous cause⁴⁸ ». En 1801, dans une autre épître, publiée en volume, Daru cite un texte selon lequel Delille avait assisté en 1796 au pilonnage de la ville française de Huningue par les forces étrangères, afin d'en tirer « les vers qui expriment les effets et les bruits de l'artillerie, dans le poème de l'Imagination ». Or, rejetant ce témoignage, Daru explique qu'il refuse de croire que Delille ait pu « s'occuper d'une frivole combinaison de mots en présence de ces ruines fumantes, et aux cris de toutes ces victimes⁴⁹ ».

Mais la prise de position de Daru participe simultanément d'une seconde forme de perturbation, car ce tableau d'une ville bombardée n'apparaît pas dans *L'Imagination* ; il se trouve dans *Les Trois Règnes de la nature*, parus en 1808. Les reproches d'insensibilité et de manque de patriotisme ont-ils conduit Delille à déplacer ce passage d'une œuvre à l'autre, en comptant sur ce transfert pour éviter la polémique ? S'agissait-il d'un segment d'emblée destiné au poème de 1808 et ici associé par erreur au premier projet ? D'autres commentaires rattachent à *L'Imagination* des textes pareillement introuvables dans sa version définitive. En 1803, Méré publie à Londres une édition de *La Pitié* fort différente du texte imprimé à Paris, dont une partie fut modifiée par crainte de la censure. Déclarant s'appuyer sur le manuscrit original, il donne à l'œuvre une clausule favorable à la monarchie et indique que l'évocation des rites catholiques, qui sert de conclusion au texte français et qu'il relègue en note, constitue un « rogaton⁵⁰ » initialement destiné à *L'Imagination*. Le public dut donc attendre trois ans pour découvrir que celle-ci se termine par un chant peignant « Les cultes », et que les vers employés dans la version française du poème de 1803 n'y figurent pas. Si le segment incriminé, qui finit par disparaître également de *La Pitié*, a bien été composé en vue de *L'Imagination*, Delille ou ses éditeurs durent-ils se résoudre à l'en extraire dans l'urgence pour

48 – *Décade philosophique*, 1795, t. VII, p. 172.

49 – Pierre DARU, *Épître à Jacques Delille*, Paris, Pougens, 1801, p. 18 (la première citation reprend la notice des éditeurs placée en tête du *Recueil de poésies et de morceaux choisis de J. Delille, contenant [...] quelques fragmens du poème de l'Imagination*, Paris, Giguët et C^{ie}, 1801).

50 – Jacques DELILLE, *Le Malheur et la pitié*, Londres, A. Dulau et Co., 1803, p. 193.

réparer le texte sous presse, ou le poète l'avait-il exclu de l'œuvre en réserve avant cet épisode, de sorte que le morceau se trouvait disponible pour combler la lacune, sans menacer la cohérence du poème à venir ?

Tous ces discours, qui construisent autant d'*Imagination* imaginaires, donnent à mesurer la force et la complexité de l'étrange vie embryonnaire menée par les poèmes de Delille, durant une période capable de durer près d'un quart de siècle. Lectures et publications partielles ont fait exister ses œuvres en tant qu'objets de désir, stimulant une impatience non dénuée de frustration, qui a conduit la société à traiter leurs fragments comme autant d'indices à partir desquels les textes intégraux ont été fantasmés, c'est-à-dire diffractés en une constellation de projections incertaines. Paradoxal écho d'un original encore inédit, la réception critique qui a produit ces doubles virtuels a pu leur donner assez d'actualité pour infléchir avant qu'il ne soit diffusé la formation du signal qu'elle commentait, et pour assigner temporairement aux œuvres que nous connaissons des passages étrangers à leurs versions finales. Il est bien sûr difficile de mesurer la fiabilité de ces rattachements, leur impact sur les projets de Delille, leur rôle au moment de la divulgation des ouvrages complets et enfin la prégnance qu'ils ont pu conserver après cette divulgation. On peut cependant établir deux points avec certitude. D'une part, Delille a joué de la diffusion d'extraits choisis, afin de tester la réaction du public et de ses pairs, à un stade de son écriture où ses textes conservaient une grande plasticité. D'autre part, cette stratégie, ainsi que la nature des extraits publiés, ont suffisamment échappé à son contrôle pour que la majorité de ses œuvres, comme forcées d'exister prématurément, aient dû aussi naître contre l'idée, elle-même diverse, qu'on s'en était formée.

Delille expose ces effets indésirables dans la préface de *L'Imagination*, qui paraît mettre en cause sa propre indiscretion. Il affirme que son « poème a été commencé dans l'année 1785 et fini en 1794⁵¹ ». Si ces dates ancrent la composition entre deux termes stables, elles sont contredites par les témoignages, déjà évoqués, qui indiquent que Delille a lu des extraits de l'œuvre dès 1784, et qui incitent à penser que sa genèse se poursuit jusqu'aux années 1800. Il faut donc penser qu'ici Delille s'emploie à corriger les rumeurs qui ont circulé sur l'histoire même du texte, en particulier les éléments relatifs au siège de Huningue, intervenu en 1796. Puis le poète, qui note que « le public se venge de ces retards par un jugement trop rigoureux », déplore « deux inconvénients [...] attachés aux ouvrages longtemps annoncés », comme *L'Imagination*. D'une part, « les lectures qu'en a faites l'auteur, soit dans le monde, soit dans les sociétés littéraires, les fragments qui en sont connus lui donnent

51 – *Id.*, *L'Imagination*, Paris, Giguet et Michaud, 1806, t. I, p. xix.

au moment de sa publication un air de vieillesse qui le décolore⁵² ». La réception de l'œuvre suit donc deux régimes distincts, une lecture-reconnaissance, au reste attestée par les notes du volume de 1806⁵³, et une lecture-découverte, menacée d'être occultée par la première, cette disparate externe imprimant localement au texte un caractère usé. D'autre part, la « longue attente donne à la malveillance le temps de s'armer contre le succès » et, « au défaut de l'ouvrage qu'on ne connaissait pas » (formule qui synthétise bien la tension au cœur des reconstitutions fantasmatiques dont on vient de donner quelques exemples), « on en a attaqué le titre⁵⁴ » comme le sujet – de sorte que Delille choisit de poursuivre ce texte liminaire par une longue exposition et justification du « plan général de l'ouvrage⁵⁵ ». Les informations partielles sur l'œuvre en cours, chargées de préparer le terrain en nourrissant un préjugé favorable et une attente assurant que la parution constituerait un événement, ont ainsi fini par alimenter des *déformations*, qui placent l'auteur sur la défensive.

Cette conscience des risques associés à une divulgation partielle éclaire la façon dont Delille a traité ses dossiers préparatoires, de concert avec sa cécité et avec la crainte de voir ses œuvres appropriées par d'autres auteurs ou intégralement publiées sans son accord. Selon le *Mercur* allemand, le poète confiait la plus grande part de ses compositions à sa seule mémoire, comme les anciens « rhapsodes », en assumant les aléas, car il n'avait pour chaque ouvrage qu'« une espèce de manuscrit » contenant les « intentions » et des « morceaux principaux » réduits, « le plus souvent, à un simple hémistiche »⁵⁶. En d'autres termes, si Delille, en se donnant la latitude de modifier les vers, l'ordre et la destination des textes de son portefeuille, les a indéniablement traités comme les pièces d'une marqueterie ou d'une mosaïque lâche, un tel témoignage doit également permettre d'interpréter cette organisation comme une tentative pour garder un contrôle sur la structure programmée, sur fond d'intenses pressions l'incitant à livrer ses œuvres au public.

52 – *Ibid.*

53 – Esménard, qui établit ce paratexte, signale ainsi que les vers sur Choiseul-Gouffier, récités par Delille à l'Académie française pour la réception de ce dernier (il s'agit de la séance évoquée dans la *Correspondance littéraire*), y avaient été « écoutés avec transport et recueillis avec avidité », avant d'être repris par « quelques ouvrages récents », de sorte que « cette partie du poème de *L'Imagination* était connue depuis fort longtemps » (*ibid.*, p. 263).

54 – *Ibid.*, p. xix.

55 – *Ibid.*, p. xxx.

56 – « Sur l'abbé Delille, et sur son nouveau poème des *Géorgiques françaises*, qui sera publié bientôt », *Décade philosophique*, 1797, t. XV, p. 275.

UN AUTEUR DÉMULTIPLIÉ

La diffraction des œuvres en amont de leur publication a été redoublée sur un plan éditorial, du vivant de Delille comme après sa mort. Il serait fastidieux de détailler ici les multiples transformations dont ses livres ont fait l'objet, mais on ne peut appréhender l'impact du poète, les inflexions données à sa création, ainsi que la nature de l'instance responsable des ouvrages soumis au public, sans prendre en compte les acteurs impliqués dans cette fabrication.

Cette communauté inclut évidemment, au premier chef, les libraires. La parution d'éditions pirates, à l'étranger, et celle de recueils français apparemment composés à l'insu de Delille⁵⁷ constituent autant une preuve de ses succès qu'un puissant facteur de production de textes altérés. Mais, pour privilégier de nouveau un exemple, le rôle joué par la firme parisienne Giguet et Michaud, qui acquit le portefeuille du poète au seuil du XIX^e siècle, montre combien ses éditeurs officiels prirent eux-mêmes part à ces modulations. La cause en est d'abord technique. Chaque titre est diffusé sous une diversité de format qui a nécessairement impliqué des variantes textuelles, les protes devant composer à nouveaux frais le texte principal pour adapter sa mise en page, avec les risques d'erreur inhérents à cette opération. Mais les nouveaux partenaires de Delille procèdent à des interventions qui relèvent déjà des fonctions d'une maison d'édition moderne. À peine le contrat est-il conclu qu'en habiles publicistes, ils contribuent à actualiser, non pas un titre, mais toute l'œuvre à venir, en faisant de la sortie de *La Pitié* le début d'un programme de publications imminentes. Or cette annonce, diffusée en 1802, impose durablement à Delille une double contrainte temporelle. D'une part, elle lui dicte un rythme de travail rapide, car il est censé « met[tre] en ce moment la dernière main » à ses traductions du *Paradis perdu* et de l'*Énéide*, à *L'Imagination*, aux *Trois Règnes* et à un recueil de *Poésies fugitives*. D'autre part, ces titres sont donnés dans un « ordre⁵⁸ » que les éditeurs entendent suivre, et qui sera de fait respecté. Mais *La Pitié* attire l'attention sur le rôle que Giguet et les frères Michaud prirent dans l'établissement des textes. En effet, la leçon proposée par Méré, qui se réclamait d'un accord antérieur passé avec le poète, fut également adoptée par un volume diffusé

57 – Louis-Gabriel Michaud, dont le témoignage n'est pas forcément fiable, indique que le recueil « donné sous le titre de *Poésies diverses*, an IX, 1801 [...], a été désavoué par Delille » (« Notice historique », dans *Poésies fugitives* de J. Delille, nouvelle édition augmentée d'un grand nombre de pièces inédites, Paris, L. G. Michaud, 1819, p. 59). Par esprit de simplification, dans la suite de l'article je parle indistinctement de Giguet et des frères Michaud, alors que Louis-Gabriel a assumé progressivement la direction de la maison d'édition.

58 – *Esprit des journaux français et étrangers*, 31^e année, avril 1802, p. 230.

en 1804 chez Vieweg, à Brunswick. Or un avertissement y attribue les modifications françaises aux seuls éditeurs parisiens : cédant à de « vaines terreurs », en l'absence de tout danger véritable, ils « se sont mis à tailler, à trancher, sans voir où portoient leurs coups », et compensèrent de leur propre chef ces retraits par des « morceaux disparates ou tirés d'autres poèmes », créant des « amphigouris [qui] ont révolté le monde⁵⁹. » Tout porte par ailleurs à penser que la maison Michaud, qui corrigea par la suite *La Pitié* en se rapprochant du texte londonien, a ajouté à la confusion en donnant à ces exemplaires restaurés la date de 1805, à laquelle Delille vivait encore, alors que ces volumes ne parurent qu'en 1814, après sa mort et la chute de l'Empire⁶⁰. Autre indécatesse, la firme parisienne publia en marge des œuvres de Delille une traduction des *Bucoliques* due à Langeac et donna à ce volume le titre équivoque de *Bucoliques en vers français, [...] pour compléter les œuvres de Virgile traduites par J. Delille*, qui passait sous silence l'identité du traducteur. Le public s'y laissa prendre et attribua le texte à Delille. Ce dernier en contesta donc la paternité dans une lettre ouverte qui ne masquait pas son agacement devant la manœuvre⁶¹, mais qui n'a pas empêché la confusion de perdurer⁶². Enfin, à mesure qu'ils sont entrés en possession des titres antérieurs de Delille, ou ont reçu de lui des pièces nouvelles, Giguet et les frères Michaud durent remanier l'organisation des volumes accueillant une œuvre qu'ils avaient déclarée à la fois complète et en cours, avec pour conséquence principale une fluctuation du statut accordé à certains poèmes de taille intermédiaire, qu'ils omirent ou inclure selon les dates, et qu'ils traitèrent tantôt comme des titres de premier plan, tantôt comme des pièces fugitives.

Un rôle non moins important est imparti aux responsables des notes en prose qui complètent la plupart des poèmes et qui expliquent, développent mais aussi évaluent les vers, selon un jeu qui n'est pas sans rappeler le doigt modelleur de l'orateur évoqué par Daru et « marqu[ant] » les réussites ou estompant les faiblesses⁶³. La rédaction de ces notes a été assurée par Delille, ses éditeurs et des tiers au prestige variable. Certains signataires sont identifiés, mais il est souvent difficile de leur rendre avec certitude chacune des notes qu'ils ont rédigées, les attributions différant

59 – Jacques DELILLE, *Le Malheur et la pitié*, Brunswick, Frédéric Vieweg, 1804, p. iii.

60 – Voir en particulier la « Notice historique » de 1819, qui indique que l'édition parisienne non tronquée « a reparu en 1814, sous la date de 1805 » (*Poésies fugitives de J. Delille*, op. cit., p. 59).

61 – *Journal de l'Empire*, 22 juin 1809, p. 2-4.

62 – Voir Virgile, *Les Bucoliques, texte latin et version française de l'abbé Delille*, Paris, Gonin, 1951.

63 – Dans *Les Trois Règles de la nature*, Cuvier, par exemple, peut autant signaler un passage à l'attention, dans des tours comme « la description [...] est à la fois si exacte et si vive, qu'il serait aussi inutile que téméraire d'y rien ajouter » (t. II, p. 109), que nuancer discrètement le propos, quand le poète se trompe sur la locomotion des oursins (p. 196) ou exagère les découvertes de Schaeffer (p. 219).

d'un format à l'autre jusque dans des tirages contemporains⁶⁴. D'autres signataires sont laissés dans un anonymat qu'il n'est pas toujours possible de lever. Et si l'on sait que les éditeurs intervinrent massivement sur les notes commandées⁶⁵, on ignore à peu près tout du contrôle que Delille a pu avoir sur le choix des commentateurs comme sur l'établissement de ces annexes. Surtout ce paratexte, qui joue un rôle essentiel dans l'économie des ouvrages, est extrêmement instable : il a continûment fluctué, parce qu'il a été traité comme une section exigeant de constantes révisions. Pour ne retenir de nouveau qu'un titre, en isolant quelques moments clés de l'histoire de son annotation, sans aborder leur contenu ni les valeurs qu'elles véhiculent, la première édition de *L'Imagination*, chez Giguet et Michaud, s'accompagne de commentaires dus au poète Joseph Esménard. Mais en 1816, trois ans après la mort de Delille et cinq ans après celle d'Esménard, une version augmentée de quelques centaines de vers paraît chez Didot avec un tout autre paratexte, car « plusieurs admirateurs de M. Delille, pour rendre hommage à sa mémoire, ont bien voulu se charger de faire des notes nouvelles⁶⁶ ». Or, quand le titre réintègre le catalogue Michaud en 1817, les notes conservent une partie du texte d'Esménard, dont le nom n'est plus cité, mais elles empruntent également au paratexte de 1816. Puis, suivant un mouvement identique pour tous les textes de Delille, ces annexes refluent massivement après 1825 : réduites chez Furne (1832), elles sont éliminées chez Lebigre (1834).

Les illustrations viennent aussi infléchir la lecture⁶⁷. En raison de son coût, une iconographie abondante signale par sa simple présence la valeur accordée à chaque œuvre, mais le statut des artistes peut aussi apporter un surplus de prestige. S'il n'est pas anodin que des savants du renom de Cuvier ou Lefèvre-Gineau se soient impliqués dans l'annotation des *Trois règnes*, il n'est pas non plus sans importance que Girodet ait dessiné un frontispice pour *La Conversation*. Or la diversité des éditions proposées à la vente met simultanément en circulation des exemplaires où l'iconographie diffère : *La Conversation* a paru en 1812 avec ou sans l'image de Girodet qui, lorsqu'elle a été retenue, est gravée, selon les formats, tantôt par Laugier, tantôt par Ponce. Et ici encore, la prise en compte des vagues éditoriales successives donne vite le vertige, puisque chacune

64 – C'est notamment le cas des in-4° et in-8° de la première édition des *Trois Règnes de la nature*.

65 – Sur les coupes pratiquées dans les notes préparées par le naturaliste Jean Hermann pour *L'Homme des champs*, voir *Muses et ptérodactyles*, p. 122.

66 – *L'Imagination*, poème, par Jacques Delille. Deuxième édition, accompagnée de notes historiques et littéraires, et augmentée d'environ cinq cents vers nouveaux, Paris, P. Didot l'aîné, 1816, t. I, texte liminaire non paginé.

67 – Si « l'image figure le texte », elle « fait aussi retour sur le texte et l'affecte », tant pour des questions matérielles que pour la manière dont elle modifie sa réception, voire sa recomposition, rappellent Mireille Hilsum et Hélène Védrine, au seuil du collectif qu'elles ont dirigé, *La Relecture des œuvres par ses écrivains même*, t. III, *Se relire par l'image*, Paris, Kimé, 2012, p. 11.

. D'autres signataires
de lever. Et si l'on sait
mandées⁶⁵, on ignore à
commentateurs comme
joue un rôle essentiel
continûment fluctué,
tes révisions. Pour ne
lés de l'histoire de son
chiculent, la première
gne de commentaires
la mort de Delille et
quelques centaines de
ieurs admirateurs de
se charger de faire des
naud en 1817, les notes
t plus cité, mais elles
nouvement identique
t après 1825 : réduites

aison de son coût, une
ur accordée à chaque
s de prestige. S'il n'est
au se soient impliqués
rtance que Girodet ait
ditions proposées à la
onographie diffère : *La*
rsqu'elle a été retenue,
e. Et ici encore, la prise
ige, puisque chacune

Règles de la nature.
Hermann pour *L'Homme*

otes historiques et littéraires,
texte liminaire non paginé.
», tant pour des questions
ecomposition, rappellent
Relecture des œuvres par ses

peut réutiliser des illustrations employées plus tôt pour le même titre, proposer de nouvelles gravures ou recycler des images associées auparavant à un autre texte. Ces arbitrages induisent des effets de sens : quand, en 1834, Lebigre propose une édition de *L'Homme des champs* aux notes très tronquées mais avec un frontispice montrant un jeune Écossais solitaire près d'un ruisseau, ces choix forment une évidente tentative pour disculper l'œuvre du soupçon de didactisme et pour la rattacher, via l'image, à un imaginaire romantique. Enfin, l'iconographie a des incidences sur le texte même. Pour conserver notre exemple, quand Levraut, Schoell et C^{ie} publie en 1805 une « nouvelle édition » de *L'Homme des champs*, augmentée par Delille lui-même, l'événement est assez important pour donner lieu à un ouvrage imprimé par Didot et somptueusement orné de treize figures (voir fig. 1-6). Encore fallait-il les y loger : outre la page de titre, chacun des quatre chants reçoit un frontispice propre et se trouve muni, au-dessus de ses premiers vers, d'une gravure formant bandeau, en belle page, tandis que ce début est précédé par un « argument » valant table des matières, qui prend place sur la page de droite, et que surmonte un autre bandeau. Mais ces sommaires guidant la lecture, apparus pour l'occasion et non signés, disparaissent sans surprise des éditions ultérieures, renonçant aux bandeaux.

Des premières publications de Delille aux années 1840 s'est ainsi construite une complexe série d'éditions concurrentes, où les modifications les plus nombreuses ne sont pas dues aux ajouts et corrections du poète, mais à une constellation d'autres acteurs. Contrairement aux reconstitutions fantasmatiques qui ont circulé en amont des impressions, ces variations s'ancrent dans une réalité matérielle. Toutefois, elles n'en ont pas moins participé à la diffraction des textes. Jamais totalement fixés, les vers de Delille sont de surcroît comparables à une toile dont on n'aurait cessé de changer le cadre, ou à un signal qui, derechef, ne devint public que démultiplié par son passage à travers le prisme d'autres individualités. Tenter de reconstituer cette histoire éditoriale, comprendre la logique et les enjeux des inflexions qu'elle a induites, établir les relations parfois conflictuelles qui ont uni ces chaînes d'intervenants, identifier les volumes consultés par les lecteurs du poète, mettre en somme tous ces Delille en regard, et enfin évaluer la spécificité de ce traitement par rapport à celui que son époque réserva à d'autres auteurs, n'est pas le moindre des défis.

VERS UN DEVENIR-MONDE

Dernière forme d'appropriation du poème par ses lecteurs, certains vers de Delille ont fait l'objet de déplacements étonnants. Signe de son hybridité, jusqu'à la fin du XIX^e siècle de nombreuses citations en ont simultanément maintenu et modelé le souvenir dans des œuvres littéraires ou scientifiques, et certaines de ces reprises ont aussi donné à son écriture des inflexions nettement politiques⁶⁸. Mais à l'apogée de sa gloire, cette poésie dont on a évoqué le caractère profondément oral et volatil a aussi acquis la plus durable et solide des existences : certains de ses lecteurs en ont redéployé des fragments sur le monde qu'elle évoquait, dans des réalisations aux dimensions parfois colossales.

C'est particulièrement le cas d'un vers des *Jardins* : « Leur masse indestructible a fatigué le temps⁶⁹ ». Ces mots se rapportent aux vestiges antiques visibles à Rome et prennent place dans un long passage traitant de l'esthétique des ruines et de l'aménagement de monuments ornementaux. Gravée dès 1794 à l'entrée de la grande pyramide d'Égypte par un admirateur qui ne serait autre que l'auteur du *Manuscrit trouvé à Saragosse*⁷⁰, la formule fut aussi adaptée pour être reproduite dans des parcs à fabriques : le « grand rocher » du jardin de Mortefontaine, aménagé avant 1790, comme le « rocher Delille » de La Garenne-Lemot, qui date de 1815, portent l'inscription « Sa masse indestructible a fatigué le temps ». Or ces créations soulèvent plusieurs questions épineuses, qui troublent un peu plus l'identification de la figure d'auteur assignable à Delille. Elles autonomisent le vers et le transforment en œuvre *in situ*, autre concept anachronique et pourtant éclairant. Comme les lectures orales et les jeux de formats pour l'imprimé, chaque inscription lapidaire donne aux mots le mode d'être singulier qui caractérise la plupart des créations relevant des arts plastiques, mais qui joue usuellement un rôle moindre en littérature⁷¹ : l'apparence du texte, devenu à voir autant qu'à lire, individualise chaque reproduction, tout en participant fortement à son impact, notamment à Mortefontaine, où l'inscription s'étend sur près de dix mètres. Cette singularité est de surcroît indissociable de celle de l'environnement où la reproduction prend place, avec pour conséquence majeure, mais non unique, un changement de référent : le vers ne désigne plus les ruines romaines mais un autre monument ou un rocher précis. De plus, l'œuvre

68 – La Bibliothèque nationale de France conserve plusieurs estampes monarchistes non datées, où figurent des vers de *La Pitié*.

69 – Jacques DELILLE, *Les Jardins*, op. cit., p. 97.

70 – Voir Ian POTOCKI, *Voyage en Turquie et en Égypte*, Paris, Royez, 1788, p. 130.

71 – Voir Gérard GENETTE, *L'Œuvre de l'art*, t. I, *Immanence et transcendance*, Paris, Seuil, « Poétique », 1994.

imprimée de Delille est traitée comme une mine, où puiser un matériau repris dans une œuvre seconde, mobilisant ici encore d'autres intervenants, au nombre variable, selon que l'inscription implique une seule personne, comme Potocki, ou un groupe incluant le propriétaire d'un terrain, son paysagiste, l'ouvrier graveur, etc. Surtout, dans la mesure où *Les Jardins* constituent un traité sur la composition des jardins, Mortefontaine et La Garenne-Lemot n'offrent pas un simple écho au texte. En renvoyant à Delille, ces entreprises paysagères dues à des tiers se présentent comme la réalisation du programme consigné dans le poème. Troublant un peu plus le trouble que le poète établit lui-même entre mots et choses, ainsi que les limites de l'œuvre dont il doit être tenu pour responsable, ces parcs sont son poème-jardin, tout comme un édifice est la création de son architecte – mais ils en offrent deux versions dissimilaires.

Enfin, Delille a pris acte de ces phénomènes de dissémination de ses vers, dans des passages de ses poèmes où il s'exprime en récepteur d'une telle réception. En 1806, dans *L'Imagination*, il remercie l'auteur de l'inscription égyptienne, dont il semble ignorer l'identité :

Reçois donc mon tribut, ô toi de qui la main,
Sur leur roc plus solide et plus dur que l'airain,
Grava mes faibles vers⁷² !

La note ajoutée par Esménard ajoute à la confusion auctoriale en expliquant : « Nous savons que plusieurs voyageurs de différentes nations, ont rendu cet hommage à M. Delille⁷³ ». Mais d'autres vers, pris dans une histoire comparable, relient le poème paysager de 1782 à un troisième livre, *L'Homme des champs*. Dans ce texte, publié en 1800, Delille évoque en effet la possibilité de se voir citer dans un parc, au côté d'autres poètes célèbres :

Hélas ! je n'ai point droit d'avoir place auprès d'eux ;
Mais si de l'art des vers quelque ami généreux
Daigne un jour m'accorder de modestes hommages,
Ah ! qu'il ne place pas le chantre des bocages
Dans le fracas des cours ou le bruit des cités.
Vallons que j'ai chéris ; coteaux que j'ai chantés,
Souffrez que parmi vous ce monument repose ;
Qu'un peuplier le couvre et qu'un ruisseau l'arrose !

72 – Jacques DELILLE, *L'Imagination*, op. cit., t. I, p. 166.

73 – Ibid., p. 199.

Mes vœux sont exaucés : du sein de leur repos
 Un essaim glorieux de belles, de héros, [...]
 Auprès de Saint-Lambert, de Pope, de Thompson,
 Offre dans ses jardins une place à mon nom.
 Que dis-je ? tant d'honneur n'est pas fait pour ma muse ;
 La gloire de ces noms du mien seroit confuse.
 Mais, si dans un bosquet obscur et retiré
 Il est un coin désert, un réduit ignoré,
 Au-dessous de Gessner, et bien loin de Virgile,
 Hôtes de ces beaux lieux, gardez-moi cet asile. [...]
 Heureux si quelquefois, sous vos ombrages verts,
 L'écho redit mon nom, mon hommage et mes vers⁷⁴ !

Une longue note de Delille reproduit un échange épistolaire « pour l'intelligence de ce passage ». Une lectrice polonaise, se déclarant inspirée par les instructions données dans *Les Jardins*, avait entrepris d'élever dans sa « retraite » un monument portant le nom de nombreux écrivains, dont celui du poète. Aussi lui avait-elle écrit pour lui demander une « inscription » de son cru, destinée à cet édifice, et Delille avait répondu en proposant « Les dieux des champs aux dieux des arts⁷⁵ » – texte de circonstance qui accède ainsi, ici, à la publicité de l'imprimé. Mais en revenant sur cet épisode, *L'Homme des champs* proposait un programme alternatif, qui a inspiré à son tour d'autres lecteurs. On trouve encore près de Bâle, dans l'ermitage d'Arlesheim, un édicule de 1814 dédié à Delille et placé suivant ces nouvelles instructions, comme l'explique à proximité une stèle :

LES VERS SUIVANTS DE L'HOMME DES CHAMPS ONT
 DÉTERMINÉ L'EMPLACEMENT DE CE MONUMENT :

[...] SI DE L'ART DES VERS QUELQUE AMI GÉNÉREUX
 DAIGNE UN JOUR M'ACCORDER DE MODESTES HOMMAGES,
 AH ! QU'IL NE PLACE PAS LE CHANTRE DES BOCAGES
 DANS LE FRACAS DES COURS OU LE BRUIT DES CITÉS.
 VALLONS QUE J'AI CHÉRIS, COTEAUX QUE J'AI CHANTÉS ;
 SOUFFREZ QUE PARMİ VOUS CE MONUMENT REPOSE ;
 QU'UN PEUPLIER LE COUVRE ET QU'UN RUISSEAU L'ARROSE⁷⁶ !

74 – ID., *L'Homme des champs*, op. cit., p. 55-57.

75 – Ibid., p. 181-186.

76 – Regina Bollhalder Mayer résume l'histoire de l'ermitage d'Arlesheim et reproduit une aquarelle du Monument-Delille peinte par Anton Winterlin vers 1840, dans « Jacques Delille, der Sängler der Gärten », *Topiara helvetica*, 2005, p. 38-44. Des photographies des inscriptions de La Garenne-Lemot et d'Arlesheim sont aisément accessibles sur Internet, ainsi qu'une reproduction de la mine de plomb « Le grand rocher à Mortefontaine » (école française, XIX^e s.), passée en vente chez Christies en 2005.



FIG. 1 — «Virgile», illustration pour *L'Homme des champs ou les Géorgiques françoises, nouvelle édition augmentée*, Paris, Levrault, Schoell et C^{ie}, 1805 (coll. part.).



FIG. 2 — «Charmes de la rêverie au clair de lune», *ibid.*

re « pour l'intelligence
instructions données
ument portant le nom
rit pour lui demander
répondu en proposant
ance qui accède ainsi,
e, *L'Homme des champs*
es lecteurs. On trouve
1814 dédié à Delille et
imité une stèle :

T
e
X
AGES,
ES
ES.
ÉS ;
E ;
OSE⁷⁶ !

et reproduit une aquarelle
es Delille, der Sängler der
ons de La Garenne-Lemot
ction de la mine de plomb
te chez Christies en 2005.



FIG. 3 — « Ivresse avec laquelle l'auteur se livre à la contemplation de la nature », *ibid.*



FIG. 4 — « Usage touchant en Suisse dans les lieux de sépulture », *ibid.*



FIG. 5 — « Souvenir à Raton, chatte de l'auteur », *ibid.*



FIG. 6 — « Le retour du poète dans son lieu natal », *ibid.*

Par une autre métalepse, les mots de Delille ont donc fini par s'inscrire à proximité de l'un des cours d'eau dont son style rêva d'émuler la liquidité, au sein de la nature dont ses poèmes se voulurent le double, selon un programme établi par l'auteur mais réalisé par ses lecteurs, et qui, pour être monumental, garde la singularité des performances où chaque poème ne se livra d'abord que sur le mode le plus éphémère. Car à Arlesheim la lumière du ciel, qui devait teindre le texte des *Jardins* « des couleurs du sujet », vient projeter ses nuances toujours différentes sur un extrait, légèrement amendé, de *L'Homme des champs*. Entre réalisation scrupuleuse et subtil déplacement, l'hommage offre l'image de la malléabilité elle-même protéiforme qui me semble marquer tant le projet esthétique de Delille que la diffusion de son œuvre. Matérialisation d'un entre-deux que Villemain n'avait pas prévu, le « marbre sculpté » de la stèle n'y acquiert-il pas les qualités d'« une argile souple » ?